

## A PEÇA ESQUECIDA DE JAMES JOYCE

*Hélio de Mello Filho*

“A atitude de um homem diante do mundo deveria ser literária, tanto quanto possível. Todo homem de uma raça menos amolecida ri certamente de uma raça caída tão baixo que, para ela, ser literário é ter um defeito de caráter. Todos os grandes homens eram escritores.”  
(Bertolt Brecht)

Será que também da festa universal da morte, da perniciosa febre que ao nosso redor inflama o céu desta noite chuvosa, surgirá um dia o amor?  
(Thomas Mann. A montanha mágica)

### 1

A peça *Exilados*<sup>1</sup> de James Joyce é muito pouco conhecida, fato no mínimo surpreendente considerando a magnitude de seu autor. Escrita em 1914-15 e publicada em 1918 pela Grant Richards em Londres e The Viking Press em Nova York, é a primeira e única peça de Joyce (embora tenha escrito e destruído a peça *A Brilliant Career*, dedicada “à própria alma”, em 1901, considerada pelo próprio Joyce como a primeira obra autêntica de sua vida). Sua produção foi recusada diversas vezes em Londres, Dublin e Nova York para finalmente estreiar no dia 7 de

agosto de 1919, em Munique. A peça não foi bem recebida, um dos artigos escritos sobre a primeira apresentação, publicado no jornal *Münchner Neueste Nachrichten* concluiu com o seguinte comentário: “Tanto barulho por causa de um cozido irlandês?”<sup>2</sup>. Na ocasião, Joyce chegou a considerá-la “um fiasco”.

Constantemente criticada por ser uma peça de características formais próximas às do romance e pouco apropriada à encenação, *Exilados* é composta por personagens psicologicamente complexos e permeada de simbolismos, características que levaram Ezra Pound, em artigo datado de 1916, a colocar a seguinte questão: “Nossos escritores mais inteligentes devem se restringir a fazer esse tipo de trabalho em romances, unicamente em romances, ou será possível, no nosso tempo, que eles o façam em teatro?”<sup>3</sup>. O relativo esquecimento em que caiu *Exilados* talvez sirva de resposta à pergunta de Pound, mas pode também revelar a dificuldade de encenação que a peça de Joyce apresenta (consideração semelhante pode ser feita com relação a Ibsen, cuja última peça *Quando despertarmos de entre os mortos* já foi apontada como modelo de inspiração para *Exilados*).

Por que traduzir *Exilados*? O primeiro motivo, e também o mais óbvio, é que se trata da única peça escrita por James Joyce, e da única obra do autor ainda não publicada nem encenada profissionalmente no Brasil. Também, assim como a quase totalidade da obra de Joyce, *Exilados* é essencialmente autobiográfica, repleta de referências a acontecimentos reais da vida do autor, sendo o principal deles o assédio de Roberto Prezioso, um jornalista amigo da família Joyce em Trieste, a Nora (na peça, Robert Hand e Bertha, respectivamente). As correspondências entre Roberto Prezioso e Robert Hand são diretas, a começar pelo nome, e Richard Elmann descreve o jornalista de Trieste por ser famoso pelo sucesso com as mulheres e gostar de se vestir bem, retrato fiel do jornalista

da peça. Além disso, da mesma forma que Hand, Prezioso compartilhava sua admiração entre Joyce e Nora. Esse fato gerou muitas interpretações psicanalíticas de uma possível atração sexual de Prezioso por Joyce, deslocada por motivos de repressão moral da sociedade para Nora. Segundo Elmann, Hand é na verdade fruto de episódios de traição de amigos vividos por Joyce, uma síntese de Prezioso, Cosgrave e Gogarty, com predominância dos traços do primeiro. A figura do “amigo” que Joyce constrói na peça é a de alguém que “quer possuir sua mente (uma vez que a posse de seu corpo é proibida pela sociedade) e o corpo de sua mulher”<sup>4</sup>.

Outra referência biográfica importante retratada na peça é a recusa de Joyce em se reconverter ao cristianismo a pedido de sua mãe no leito de morte. O episódio, como acontece com outras referências da peça à vida do autor, ilustra o posicionamento crítico às convenções sociais e religiosas da época, ou seja, a vida de Joyce parece indissociável de sua criação artística, não há limites muito definidos entre as duas esferas. O trecho em que Richard e Beatrice (provavelmente uma referência à Amalia Popper, aluna de Joyce, com quem teria tido um romance, embora o fato seja discutível) discutem a questão está a seguir:

Richard: [*Recosta-se, prende as mãos atrás da cabeça.*] Ah, se soubesse como estou sofrendo agora! Por sua causa também, mas principalmente por mim mesmo. [*Com intensa amargura.*] E como eu rezo para que pudesse receber novamente a dureza do coração da minha falecida mãe! Preciso encontrar algum tipo de ajuda, dentro ou fora de mim. E vou encontrar.

[*BEATRICE levanta-se, olha fixamente para ele e afasta-se até a porta do jardim. Vira-se hesitante, olha novamente para ele, volta até a poltrona e apóia-se nela.*]

**Beatrice:** [*Calmamente.*] Ela o chamou antes de morrer, senhor Rowan?

**Richard:** [*Perdido em pensamentos.*] Quem?

**Beatrice:** Sua mãe.

**Richard:** [*Voltando a si, olha-a pungentemente por um momento.*] Então meus amigos também comentaram a respeito disso, que ela mandou me chamar antes de morrer e que eu não fui vê-la.

**Beatrice:** Sim.

**Richard:** [*Friamente.*] Não, ela não mandou me chamar. Morreu só, sem me perdoar e fortalecida pelos rituais da sagrada igreja.

**Beatrice:** Por que está falando comigo desse jeito, senhor Rowan?

**Richard:** [*Levanta-se e anda de um lado para o outro.*] E você vai dizer que esse meu sofrimento é minha punição.

**Beatrice:** Ela lhe escreveu? Quer dizer, antes de...

**Richard:** [*Parando.*] Escreveu. Uma carta com conselhos, mandando que esquecesse o passado e lembrasse das últimas palavras que havia me dito.

**Beatrice:** [*Suavemente.*] E a morte não o afeta, senhor Rowan? É um fim. Nada mais é tão certo.

**Richard:** Enquanto estava viva, ela virou as costas para mim e para minha família. Isso, sim, é certo.

**Beatrice:** Ao senhor e à sua família... ?

**Richard:** Eu, Bertha, nosso filho. Então, esperei pelo fim, como você diz. E ele veio.

**Beatrice:** [*Cobre o rosto com as mãos.*] Não, não posso acreditar no que estou ouvindo.

**Richard:** [*Furiosamente.*] Como minhas palavras poderiam ferir aquele pobre corpo apodrecendo na cova? Você acha que eu não lamento pelo amor frio e virulento que ela tinha por mim? Eu lutei contra o seu espírito enquanto ela viveu, até o amargo fim. [*Pressiona a mão contra a testa.*] Ele ainda luta contra mim, aqui.

**Beatrice:** [*Como antes.*] Por favor, não fale assim!

**Richard:** Ela me afastou. Por causa dela vivi anos exilado e na miséria, ou quase. Nunca aceitei as esmolas que ela me mandava pelo banco. E esperei também. Não pela sua morte, mas que me compreendesse de algum modo, o próprio filho, sua carne, seu sangue. Mas isso nunca aconteceu.

**Beatrice:** Nem mesmo depois de Archie?

**Richard:** [*Asperamente.*] Meu filho, você acha? Uma criança fruto do pecado e da vergonha! Você está falando sério? [*Ela levanta a cabeça e olha para ele.*] As más-línguas daqui já estavam prontas para contar tudo a ela, para amargar ainda mais sua mente doentia e instigá-la contra mim, Bertha e nosso filho bastardo e ateu. [*Estendendo suas mãos para ela.*] Você não consegue ouvi-la desdenhando de mim enquanto falo? Você deve conhecer aquela voz, com certeza, a voz que lhe chama de protestante demoníaca, de filha do pervertido. [*Recompondo-se subitamente.*] De qualquer forma, uma mulher notável.<sup>5</sup>

As referências biográficas tanto quanto as interpretações psicanalíticas possíveis da personalidade do autor, que se desdobram potencialmente na idéia de a criação artística como ato catártico de liberação de desejos neuróticos reprimidos, são importantes e por si só também constituem uma justificativa válida para a tradução da peça<sup>6</sup>. Porém, não são determinantes. São razões secundárias diante do real interesse que uma obra artística tem para a época atual. A verdadeira justificativa para a tradução dessa peça que permaneceu mais de oito décadas esquecida deve basear-se essencialmente na sua relevância ao contexto em que será apresentada ou reinterpretada.

## 2

Na peça e na vida real, Richard-Joyce sabia dos avanços do amigo pela própria Nora-Bertha e se aproveitou disso para estudar a natureza humana, uma pesquisa para a própria obra e vida, duas ordens que se mesclam, como foi dito previamente. Esse ponto é fundamental para a interpretação da peça. São erros achar que o tema principal de *Exilados* seja o adultério e ficar tecendo considerações sobre se Bertha e Robert consumaram a relação sexual ou não, ou até mesmo se Richard vai atender ao apelo apaixonado de Bertha no final (o mesmo ocorre com o nosso *Dom Casmurro*: a discussão se Capitu trai ou não é irrelevante e serve no máximo para revelar as posturas morais de cada um que faz questão de chegar a uma solução). De acordo com Anatol Rosenfeld, “a descrição do ambiente estagnado e a ligeira sugestão da ‘mentira do matrimônio burguês’ são típicas das intenções naturalistas”<sup>7</sup>. Essas características estão certamente presentes em *Exilados*, mas Joyce vai além.

A peça discute a possibilidade da existência de laços interpessoais genuínos e livres de qualquer condicionamento pelas regras da sociedade. Em uma de suas notas para a peça, Joyce afirma que “A alma, assim como o corpo, pode possuir virgindade.”<sup>8</sup> É justamente essa busca utópica por uma relação entre almas imaculadas (além de uma certa tendência sadomasoquista) que impulsiona Richard. O trecho a seguir mostra o momento em que Richard discute com Robert a questão:

**Richard:** Mesmo se Bertha não tivesse me contado, eu teria sabido. Você não percebeu que quando cheguei hoje à tarde fui subitamente para o meu escritório e fiquei lá por alguns momentos?

**Robert:** É, eu me lembro.

**Richard:** Foi para que você pudesse se recompor. Ver seus olhos me deixou triste. E as rosas também. Não entendo bem por quê. Um monte de rosas murchas.

**Robert:** Eu achei que deveria levá-las de presente. Ficou estranho? [*Olha para RICHARD com expressão de torturado.*] Muitas, talvez? Ou muito antiquado, muito comum?

**Richard:** É por isso que não senti ódio de você. Toda a situação me fez ficar triste imediatamente.

**Robert:** [*Para si mesmo.*] E ela é real. Está acontecendo — entre nós dois.

[*Ele fica olhando para RICHARD por alguns momentos em silêncio, como se estivesse entorpecido. Em seguida, sem desviar o olhar, continua.*]

**Robert:** Ela também estava me testando? Fazendo um experimento comigo, para o seu bem?

**Richard:** Você conhece as mulheres melhor do que eu. Ela disse que sentiu pena de você.

**Robert:** [*Remoendo-se.*] Com pena de mim porque eu não sou mais... um amante ideal. Assim como minhas rosas. Antiquado, ordinário.

**Richard:** Como todos os homens, você tem um coração tolo e errante.

**Robert:** [*Lentamente.*] Bom, finalmente você decidiu falar e escolheu o momento certo.

**Richard:** [*Inclina-se para frente.*] Robert, assim não. Entre nós, não. Anos, uma vida inteira de amizade. Pense um pouco. Desde a infância, a adolescência... Não, não. Não dessa maneira, como um ladrão na calada da noite. [*Olhando em volta dele.*] E justamente aqui. Não, Robert, isso não serve para pessoas como nós.<sup>9</sup>

Ou seja, não é o adultério que importa, mas a atitude. O ciúme e a traição também são objetos de interesse de Joyce, como pode ser observado em algumas anotações dele para a peça:

“Bertha reluta em oferecer a hospitalidade de seu útero à semente de Robert. Por essa razão, ela gostaria mais de uma criança dele com outra mulher do que uma criança dele com ela. Isso é verdade? Para ele, a questão de ter ou não uma criança é irrelevante. Sua relutância em se submeter (mesmo sem a possibilidade de ter um filho) é a mesma relutância, os vestígios da relutância ou dos medos (puramente físicos) de uma virgem? É certo que seu instinto é capaz de distinguir diferentes concessões e, para ela, a concessão suprema é o que os pastores da igreja chamam *emissio seminis inter vas naturale*<sup>10</sup>. Quanto à concretização do ato externamente, por fricção ou na boca, a questão demanda uma investigação mais profunda. Ela permitiria que seu desejo a levasse ao ponto de receber a emissão da semente em alguma outra abertura do corpo onde não pudesse desempenhar seu papel, depois de emitida, pelas forças de suas partes carnis secretas?”<sup>11</sup>

“Robert quer que Richard use contra si as armas que as convenções e as normas morais sociais colocam à disposição do marido. Richard recusa-se. Bertha também quer que Richard use tais armas para defendê-la. Richard também se recusa pelos mesmos motivos. A arma de defesa que Richard usa para proteger a alma e o corpo dela é uma espada invisível e imponderável.

Como contribuição ao estudo do ciúme, Otelo de Shakespeare é incompleto. Sua análise e a de Espinosa são feitas a partir da perspectiva sensacionalista. Espinosa fala de *pudendis et excrementis alterius jungere imaginem rei amatae*<sup>12</sup>. Bertha considerou a paixão em si, à parte do ódio e da lascívia descontrolada. A definição escolástica do ciúme como



*passio irascibilis* se aproxima mais, sendo o seu objeto um bem difícil. Nessa peça, o ciúme de Richard é levado para mais perto de seu próprio coração. À parte do ódio e com sua lascívia descontrolada e transformada em estímulo erótico e, mais, tendo sob seu domínio o obstáculo, a dificuldade que provocou o estímulo, tal estímulo deve se revelar à própria imolação do prazer da posse no altar do amor. Ele sente ciúmes, determina e conhece a própria desonra e a desonra de Bertha, unir-se em cada fase daquele ser, que é o objetivo do amor, diz respeito a realizar tal união na esfera da dificuldade, do sem-sentido, e a tendência inevitável é para o impossível.<sup>13</sup>

Essencialmente, Richard empreende uma busca utópica, a busca da verdade nas relações humanas, do amor nas suas mais variadas gradações, desde a amizade ao relacionamento entre homem e mulher. Juntamente à pureza da alma, o projeto envolve a libertação completa das amarras morais da sociedade e o individualismo pleno.

**Richard:** [*Desvia o olhar novamente: tom de voz mais baixo.*] É isso que quero lhe dizer também. Porque bem no centro de meu coração desprezível, eu desejava ser traído por você e por ela – na calada da noite, no escuro – às escondidas, mesquinamente e por meio de trapaças. Por você, meu melhor amigo, e por ela. Desejava isso com paixão e desprezo, ser desonrado para sempre no amor, no desejo carnal, ser...

**Robert:** [*Inclina-se para frente, coloca sua mão sobre a boca de RICHARD.*] Chega. Chega. [*Retira a mão.*] Pensando bem, não. Continue.

**Richard:** Ser para sempre uma criatura vergonhosa e reconstruir minha alma a partir dos destroços dessa vergonha.

**Robert:** E por isso você quis que ela...

**Richard:** [*Com calma.*] Ela sempre falou de sua inocência da mesma forma que eu da minha culpa, me humilhando.

**Robert:** Foi por orgulho, então?

**Richard:** Por orgulho e por um desejo desprezível. E por uma razão ainda mais profunda.

**Robert:** *[Com decisão.]* Eu entendo você.

*[Ele volta para o seu lugar e começa imediatamente a falar, aproximando-se com sua cadeira.]*

**Robert:** Talvez estejamos aqui e agora para viver o momento que nos libertará – a você e a mim – dos últimos laços da assim-chamada moralidade. Minha amizade por você criou amarras em mim.

**Richard:** Um pouco frouxas, me parece.

**Robert:** Agi às escondidas, na calada da noite. Não farei mais isso. Você tem coragem de permitir que eu aja livremente?

**Richard:** Um duelo entre nós?

**Robert:** *[Com empolgação crescente.]* Uma batalha entre nossas almas, diferentes como são, contra tudo o que é falso nelas próprias e no mundo. Uma batalha de sua alma contra o fantasma da fidelidade, da minha contra o fantasma da amizade. Toda vida é uma conquista, a vitória da paixão humana contra os mandamentos da covardia. Você aceitaria, Richard? Você teria coragem? Mesmo que isso pulverizasse a nossa amizade, mesmo que quebrasse para sempre a última ilusão de sua vida? Houve uma eternidade antes de nós nascermos, outra virá após a nossa morte. Somente o instante ofuscante da paixão – uma paixão livre, sem culpa, irresistível – pode ser a passagem para escaparmos da miséria a que os escravos chamam de vida. Não é essa a linguagem de sua juventude e que ouvi de você bem aqui, onde estamos sentados agora? Você mudou?

**Richard:** *[Passa a mão pela testa.]* Sim, era essa a linguagem de minha juventude.

**Robert:** [*Veemente, enérgico.*] Richard, você me guiou até esse ponto. Ela e eu simplesmente obedecemos ao seu desejo. Você mesmo suscitou essas palavras na minha mente. Suas próprias palavras. Vamos? Livremente? Juntos?

**Richard:** [*Controlando sua emoção.*] Juntos, não. Lute a sua batalha. Não vou libertar você. Deixe que eu lute a minha.<sup>14</sup>

Assim como na última peça de Ibsen, essa busca é centralizada na figura do artista, do intelectual, uma visão idealista de ser essa a figura responsável pela condução dos fatos para se chegar à verdade. Visão ambígua pois ao mesmo tempo em que eleva o artista-intelectual, anuncia o fracasso da busca pela via racional. A alternativa do controle racional de Richard no estudo da natureza humana resulta não em vida, mas em morte. Richard é o matador de mulheres - assim como o escultor Rubek, personagem equivalente a Richard da peça citada de Ibsen - porque desperdiça os anos de jovialidade de sua esposa para empreender um projeto individual, o auto-exílio (Rubek também usa a mulher de sua vida, Irena, como modelo para sua obra máxima e, subsequente também se auto-exila com Maja, sua nova mulher).

De um modo geral, o simbolismo de Ibsen é mais explícito que o de Joyce. Rubek e Irena não têm filhos, a escultura de pedra (intitulada "O Dia da Ressurreição") é o único resultado da relação entre os dois, relação em que a arte esgota a vida e que resulta em esterilidade. A tentativa de ressurreição termina em morte, ou, visto por outra perspectiva, a morte é a única saída para a ressurreição de Rubek e Irena, já que estão mortos em vida. A contraposição entre civilização e barbárie é muito mais clara em *Quando despertarmos de entre os mortos* do que em *Exilados*: na primeira, é representada pelo antagonismo entre Rubek e o caçador, entre o intelectual e o matador de ursos; na segunda, a oposição é mais sutil, se dá entre Richard, também o intelectual racional,

artista-Deus que controla tudo, e Bertha, a mulher que representa a força natural e espontânea, a grande mãe, o instinto. Segundo o próprio Joyce: “Ela é a terra, escura, informe, mãe, tornada bela sob a noite enluarada, obscuramente consciente de seus instintos.”<sup>15</sup> O nome Bertha é praticamente anagrama de “Earth” (terra).

No entanto, Richard coloca a si próprio em um beco sem saída. Seu experimento para estudo da natureza humana é malsucedido no sentido de que, segundo as regras que ele próprio criou, não é mais possível saber se Bertha e Robert realmente estão sendo verdadeiros. Na verdade, isso não importa mais. Essa impossibilidade de conhecer a verdade o fere, o paralisa:

**Bertha:** Você não tem vontade de saber o que aconteceu ontem à noite?

**Richard:** Isso eu nunca vou saber.

**Bertha:** Eu lhe digo se você me pedir.

**Richard:** Você me diz, mas eu nunca vou saber. Nunca nessa vida.

**Bertha:** [*Aproximando-se dele.*] Eu lhe direi a verdade, Dick, como sempre. Eu nunca menti para você.

**Richard:** [*Entrelaçando os dedos no ar, impetuosamente.*] Claro, claro. A verdade! Mas eu nunca vou saber, acredite.

**Bertha:** Por que, então, você me deixou, ontem à noite?

**Richard:** [*Amargamente.*] Naquela momento tão difícil para você.

**Bertha:** [*Desafiadoramente.*] Você me obrigou a isso. Não porque me ama. Se você me amasse ou se soubesse que me ama, nunca teria me deixado. Você me obrigou a ficar para o seu próprio bem.

**Richard:** Não fui eu que me fiz assim. Eu sou o que sou.

**Bertha:** Para sempre poder usar isso contra mim. Para me humilhar como você sempre fez. Para se libertar. [*Apontando para o jardim.*] Com ela! Ela é o seu amor! Cada palavra que você diz é falsa.

**Richard:** [*Controlando-se.*] É inútil pedir que me escute.

**Beatrice:** Escutá-lo? Ela é quem deve escutar. Por que você gasta seu tempo comigo? Fale com ela.

**Richard:** [*Concorda com a cabeça.*] Entendo. Você a afastou de mim agora, assim como você afastou todos os que estavam ao meu lado – cada amigo que tive na vida, cada ser humano que tentou se aproximar de mim. Você a odeia.

**Bertha:** [*Veementemente.*] De jeito nenhum! Eu acho que você a deixou infeliz da mesma forma que fez comigo e que fez com sua falecida mãe, deixando-a infeliz, matando-a. Matador de mulheres! Isso é que você é.<sup>16</sup>

Tanto Rubek quanto Richard chegam à impossibilidade de reconciliação entre vida e arte, a um impasse insolúvel: Rubek e Irena morrem quando acham que estão prestes a consumir o ato sexual no topo da montanha nevada, e ver “toda a glória do mundo”; Richard está paralisado diante da impossibilidade e incapacitado de aceitar, pelo menos racionalmente, o apelo final de Bertha:

**Richard:** Estou ferido, Bertha.

**Bertha:** Ferido como, querido? Explique o que isso quer dizer. Tentarei entender tudo o que você disser. De que maneira você está ferido?

**Richard:** [*Desvencilha sua mão, segura a cabeça dela com as duas mãos, afasta-a para trás e fita longamente seus olhos.*] Eu tenho um ferimento profundo, muito profundo, de dúvida em minha alma.

**Bertha:** [*Imóvel.*] Dúvida com relação a mim?

**Richard:** Sim.

**Bertha:** Eu sou sua. [*Sussurrando.*] Se eu morresse nesse momento, seria sua.

**Richard:** *[Ainda fitando-a e falando como se não houvesse ninguém à sua frente.]* Eu feri minha alma por você, um ferimento profundo que não pode ser curado. Eu nunca poderei saber, nunca nessa vida. Eu não quero saber nem acreditar. Não me importa. Não é pela cegueira da fé que eu a desejo. Mas pela dúvida inquieta, viva e dilacerante. Quero mantê-la sem nenhum laço, nem do amor, me unir a você de corpo e alma em uma nudez absoluta, é isso o que eu mais desejo. Mas agora eu estou cansado, nesse momento. Minha ferida me cansa.

*[Ele se estica no sofá, exausto. BERTHA ainda segura sua mão, fala com muita suavidade.]*

**Bertha:** Me esqueça, Dick, Me esqueça e me ame novamente como da primeira vez. Eu quero meu amante, quero encontrá-lo, ir com ele, me dar para ele. Você, Dick. Oh, meu amante estranho e selvagem, volte para mim outra vez!

*[Ela fecha os olhos.]*<sup>17</sup>

### 3

Inicialmente fiquei em dúvida quanto à tradução do título, ambíguo em inglês, já que *Exiles* pode significar “exilados” e também “exílios”. Num primeiro momento optei por “exílios” (mais genérico como acontece com a tradução de *The Dead: Os Mortos*) em razão de na peça existirem tipos diferentes de exílio: há o exílio físico, o afastamento do país de origem e o exílio metafísico, mais associado à misoginia de Richard, ao seu sentimento de mal-estar social. De fato, todos os personagens em algum momento estão afastados geograficamente, mas esses exílios concretos não são os mais importantes, inclusive, são citados com desdém por Richard ao ler o artigo de Robert:

**Richard:** [*Vira uma página.*] Sim, aqui está! *Um Irlandês Distinto*. [*Ele começa a ler em um tom bastante alto e áspero.*] “Um dos problemas vitais que desafiam a nossa nação é a sua atitude para com aqueles filhos que, tendo deixado-a em tempos de necessidade, foram chamados de volta a ela, nesse momento, às vésperas de sua tão esperada vitória, eles que no exílio e na solidão finalmente aprenderam a amá-la. No exílio, dissemos, mas precisamos fazer uma distinção. Há um exílio econômico e outro espiritual. Há aqueles que a deixam para ir em busca do pão necessário para viver; outros, pelo contrário, seus filhos diletos, deixam-na para ir a outras terras em busca de alimento para o espírito, do qual se nutre uma nação de seres humanos. Aqueles que se lembram da vida intelectual da Dublin de uma década atrás terão muitas recordações do senhor Richard Rowan, de algo daquela indignação ferina que lacera o coração...”<sup>18</sup>

O exílio individual de cada um, Richard em sua posição de observador científico, Bertha em seu estado de suspensão de consciência (segundo Joyce em suas anotações, em “estado de paralisia mental”), Robert concentrado em seus artigos e conquistas amorosas e Beatrice em sua indefinição desinteressante, determinam a condição de isolamento de cada um, fazendo com que a peça se transforme em um cenário de seres ilhados tentando estabelecer laços entre si. Assim, a opção por *Exilados* é mais específica e pertinente que *Exílios*. Isso possibilita uma possível explicação para a falta absoluta de referências ao contexto histórico. A peça se passa em 1912, mas foi escrita em plena Primeira Guerra Mundial e não há traços que indiquem o que acontece no mundo exterior, com exceção de algumas referências de lugar e da vendedora de arenques passando pela rua. O leitor/espectador é introduzido no mundo interior de cada personagem, o contexto é irrelevante.

A causa mais provável da impossibilidade de ligação verdadeira entre as pessoas é a condição, auto-imposta ou não, de exílio e isolamento, de individualismo extremo, condição essa iminentemente moderna e que está longe de ser resolvida sobretudo nos dias de hoje.

A complexidade temática da peça faz com que o foco seja quase que totalmente deslocado do enredo para a construção dos personagens, pelo menos dos quatro principais. Essa é uma das razões pelas quais *Exilados* é bastante polêmica quanto às suas qualidades formais. Como foi dito no início, grande parte da crítica a considera muito intelectual, psicologicamente complexa e, principalmente, com mais afinidades com o gênero do romance do que com o dramático propriamente dito. Para Raymond Williams, o discurso é retórico e declamatório, os diálogos são enclausurados em uma forma prescrita e limitada, tornando o ator um ser “auto-exilado no seu ego”<sup>19</sup>, efeito que teria sido “desestabilizado” pelos naturalistas mais importantes, como Ibsen, Strindberg e Tchekhov. Ezra Pound, por sua vez, questiona se não seria justamente a proximidade formal com o romance a característica mais inovadora e positiva da peça, que serviria de contraponto ao “teatro contemporâneo” e para discutir o tema fundamental e recorrente dos “direitos relativos do intelecto, da emoção, da sensação e do sentimento”<sup>20</sup>.

Contudo, um ponto parece ser unânime: a peça é muito difícil de ser encenada. Não apenas pelo fato de uma aparente falta de tensão dramática, outra crítica constante ao texto, mas sobretudo pelas dificuldades que a afinidade com a forma do romance impõe à transposição do texto ao palco. Um exemplo significativo desse tipo de dificuldade é notória quando Richard Rowan, quase na metade do terceiro ato, diz a Beatrice:



**Richard:** Posso lhe garantir. A ilha está cheia de vozes. A sua inclusive. *De outra maneira eu não poderia vê-lo*, dizia sua voz. E a voz dela, a voz dele. Mas posso lhe garantir que são todos demônios. Fiz o sinal da cruz de cima a baixo e com isso os silencia.<sup>21</sup>

No texto original, a frase aparece em itálico e o leitor fica a princípio confuso, sem saber a que se refere a citação. Na verdade, Richard está se referindo a uma conversa com a mesma Beatrice, logo no início da peça (na edição usada para a tradução, há um intervalo de 124 páginas entre as duas ocorrências), um detalhe difícil de ser apreendido mesmo pelo leitor mais atento, quase impossível de ser percebido pelo espectador.

**Richard:** Por quê? Por vários motivos. Dar aula ao Archie. Nós nos conhecemos há muito tempo, desde a infância: Robert, você e eu, não é mesmo? Você sempre se interessou por mim. Antes de eu ir embora e durante a minha ausência. E também as cartas que trocamos, sobre meu livro. Agora ele foi publicado e estou aqui outra vez. Talvez você ache que algo de novo esteja acontecendo em minha mente. Talvez você ache que tenha o direito de saber. É esse o motivo?

**Beatrice:** Não.

**Richard:** Qual, então?

**Beatrice:** De outra maneira eu não poderia vê-lo.<sup>22</sup>

O simbolismo de *Exilados* é opaco, fator que também dificulta a compreensão do espectador. A representação de Bertha como a grande mãe, a lua, o arquétipo do feminino é apenas indicada ligeiramente no elogio que Robert Hand faz a ela:

**Robert:** [*Passa a mão lentamente pelos olhos.*] A senhora foi embora. A alameda estava debilmente iluminada e brumosa. Dava para ver os vultos verde-escuros das árvores. E a senhora passou por elas como se fosse a lua.

**Bertha:** [*Ri.*] Por que como a lua?

**Robert:** Com aquele vestido, seu corpo esguio, caminhando suavemente a passos curtos e seguros. Eu vi a lua atravessando a escuridão enquanto caminhava, até perdê-la de vista.<sup>23</sup>

Joyce constrói um supersímbolo da tensão entre vida e arte e da possibilidade da existência do amor puro nas relações entre os seres a partir de uma peça filiada ao naturalismo, “disfarçada” de texto crítico às convenções burguesas. É comum dizer que o humor de Ibsen só é possível de ser percebido em sua plenitude no palco. A tradução de *Exilados*, além de oferecer ao público brasileiro a oportunidade de ler a única peça de James Joyce, representa um desafio aos profissionais de teatro que é o de conseguir transpor ao palco toda a carga simbólica e literária dessa peça controversa, mas que sem dúvida alguma traz à tona um tema atual e de grande relevância nos dias de hoje.

## Notas

- <sup>1</sup> A tradução de *Exiles* me foi encomendada por uma diretora de teatro em 1999. O início da montagem está prevista para o final de 2000. Edição usada para a tradução:  
Joyce, James. *Poems and Exiles*. Penguin Books. England. 1992.
- <sup>2</sup> Elmann, Richard. *James Joyce*. Oxford University Press. 1983. p. 462.
- <sup>3</sup> Pound, Ezra. *The Drama*, vi, No. 21 (fevereiro de 1916. Chicago. E.U.A.) in Robert H. Deming (Editor). *James Joyce, a critical heritage. Volume One: 1902-1927*. Routledge & Kegan Paul. London. 1986. p. 135.

" Must our most intelligent writers do this sort of work in the novel, solely in the novel, or its going to be, in our time, possible for them to do it in drama?"

<sup>4</sup> Elmann, Richard. *Op. cit.* p. 356.

" ... who wants to possess your mind (since the possession of your body is forbidden by society) and your wife's body..."

<sup>5</sup> James Joyce. *Op. cit.* pp. 125-128.

**Richard:** *[leans back, his hands locked together behind his head]* O, if you knew how I am suffering at this moment! For your case too. But suffering most of all for my own. *[with bitter force]* And how I pray that I may be granted again my dead mother's hardness of heart! For some help within me or without, I must find. And find it I will.  
*[BEATRICE rises, looks at him intently and walks away towards the garden door. She turns with indecision, looks again at him and, coming back, leans over the easy chair]*

**Beatrice:** *[quietly]* Did she send for you before she died, Mr Rowan?

**Richard:** *[lost in thought]* Who?

**Beatrice:** Your mother.

**Richard:** *[recovering himself, looks keenly at her for a moment]* So that too was said of me here by my friends – that she sent for me before she died and that I did not go.

**Beatrice:** Yes.

**Richard:** *[coldly]* She did not. She died alone, not having forgiven me and fortified by the rites of the holy church.

**Beatrice:** Mr Rowan, why are you talking to me in such a way?

**Richard:** *[rises and walks nervously to and fro]* And what I suffer at this moment you will say is my punishment.

**Beatrice:** Did she write to you? I mean before...

**Richard:** [*halting*.] Yes. A letter of warning, bidding me break with the past and remember her last words to me.

**Beatrice:** [*softly*] And does death not move you, Mr Rowan? It is an end. Everything else is so uncertain.

**Richard:** While she lived she turned aside from me and from mine. That is certain.

**Beatrice:** From you and from... ?

**Richard:** From Bertha and from me and from our child. And so I waited for the end as you say. And it came.

**Beatrice:** [*covers her face with her hands*] O no. Surely no.

**Richard:** [*fiercely*] How can my words hurt her poor body that rots in the grave? Do you think I do not pity her cold blighted love for me? I fought against her spirit while she lived to the bitter end. [*he presses his hand to his forehead*] It fights against me still – in here.

**Beatrice:** [*as before*] O, do not talk like that!

**Richard:** She drove me away. On account of her I lived years in exile and poverty too or near it. I never accepted the doles she sent me through the bank. I waited too. Not for her death but for some understanding of me, her own son, her own flesh and blood. That never came.

**Beatrice:** Not even Archie...?

**Richard:** [*rudely*] My son, you think? A child of sin and shame! Are you serious? [*she raises her face and looks at him*] There were tongues here ready to tell her all, to embitter her withering mind still more against me and Bertha and our godless nameless child. [*holding out his hands to her*] Can you not hear her mocking me while I speak? You must know the voice surely, the voice that called you the black protestant, the pervert's daughter. [*with sudden self-control*] In any case a remarkable woman.

<sup>6</sup> Para um estudo psicanalítico detalhado sobre a personalidade de James Joyce revelada pela peça, ver Henke, Suzette A. "Interpreting Exiles. The aesthetics of Unconsummated Desire" in *James Joyce and the Politics of Desire*. Routledge. New York and London.

<sup>7</sup> Rosenfeld, Anatol. *Teatro moderno*. Editora Perspectiva. São Paulo. SP. 1977. p. 96.

<sup>8</sup> James Joyce. *Op. cit.* p. 343.

" The soul like the body may have a virginity."

<sup>9</sup> James Joyce. *Op. cit.* pp. 186 e 187.

**Richard:** Even if Bertha had not told me I should have known. Did you not see that when I came in this afternoon I went into my study suddenly for a moment?

**Robert:** You did. I remember.

**Richard:** To give you time to recover yourself. It made me sad to see your eyes. And the roses too. I cannot say why. A great mass of overblown roses.

**Robert:** I thought I had to give them. Was that strange? [*looks at RICHARD with a tortured expression*] Too many, perhaps? Or too old or common?

**Richard:** That is why I did not hate you. The whole thing made me sad all at once.

**Robert:** [*to himself*] And this is real. It is happening – to us.

[*He stares before him for some moments in silence, as if dazed: then, without turning his head, continues*]

**Robert:** And she too was trying me. Making an experiment with me for your sake?

**Richard:** You know women better than I do. She says she said pity for you.

**Robert:** [*brooding*] Pitied me because I am no longer... an ideal lover. Like my roses. Common, old.

**Richard:** Like all men you have a foolish wandering heart.

**Robert:** [*slowly.*] You spoke at last. You chose the right moment.

**Richard:** [*leans forward*] Robert, not like this. For us two, no. Years, a whole life, of friendship. Think a moment. Since childhood, boyhood... No, no. Not in such a way – like thieves – at night. [*glancing about him*] And in such a place. No Robert, that is not for people like us.

<sup>10</sup> “emissão do sêmen no vaso natural” (N.T.)

<sup>11</sup> James Joyce. *Op. cit.* pp. 351 e 352.

Bertha is reluctant to give the hospitality of her womb to Robert's seed. For this reason she would like more a child of his by another woman than a child of him by her. Is this true? For him the question of child or no child is immaterial. Is her reluctance to yield (even when the possibility of a child is removed) this same reluctance or a survival of it or a survival of the fears (purely physical) of a virgin? It is certain that her instinct can distinguish between concessions and for her the supreme concession is what the fathers of the church call *emissio seminis inter vas naturale*. As for the accomplishment of the act otherwise externally, by friction, or in the mouth the question needs to be scrutinised still more. Would she allow her lust to carry her so far as to receive his emission of seed in any other opening of the body where it could not be acted upon, when once emitted, by the forces of her secret flesh?

<sup>12</sup> “unir a imagem da coisa amada às partes pudendas e às excreções de outro”. (N.T.)

<sup>13</sup> James Joyce. *Op. cit.* p. 343.

Robert wishes Richard to use against him the weapons which social conventions and morals put in the hands of the husband. Richard refuses. Bertha wishes Richard to use these weapons also in her defence.

Richard refuses also and for the same reason. His defence of her soul and body is an invisible and imponderable sword.

As a contribution to the study of jealousy Shakespeare's Othello is incomplete. It and Spinoza's analysis are made from the sensationalist standpoint – Spinoza speaks of *pudendis et excrementis alterius jungere imaginem rei amatae*. Bertha has considered the passion in itself – apart from hatred or baffled lust. The scholastic definition of jealousy as *passio irascibilis* comes nearer --its object being a difficult good. In this play, Richard's jealousy is carried one step nearer to its own heart. Separated from hatred and having its baffled lust converted into an erotic stimulus and moreover holding in its own power the hindrance, the difficulty which has excited it it must reveal itself as the very immolation of the pleasure of possession on the altar of love. He is jealous, wills and knows his own dishonour and the dishonour of her, to be united with every phase of whose being is love's end as to achieve that union in the region of the difficult, the void and the impossible is its necessary tendency.

<sup>14</sup> James Joyce. *Op. cit.* pp. 200-202.

**Richard:** [*looks away again: in a lower voice*] That's what I must tell you too. Because in the very core of my ignoble heart I longed to be betrayed by you and by her – in the dark, in the night – secretly, meanly, craftily. By you, my best friend and by her. I longed for that passionately and ignobly to be dishonoured for ever in love and in lust, to be...

**Robert:** [*bending down, places his hand over RICHARD's mouth*] Enough, enough. [*he takes his hands away*] But no. Go on.

**Richard:** To be forever a shameful creature and to build up my soul again out of the ruins of its shame.

**Robert:** And that is why you wished that she...

**Richard:** [*with calm*] She has spoken always of her innocence as I have spoken always of my guilt, humbling me.

**Robert:** From pride, then?

**Richard:** From pride and from ignoble longing.

**Robert:** [*with decision*] I understand you.

[*He returns to his place and begins to speak at once, drawing his chair closer*]

**Robert:** May it not be that we are here and now in the presence of a moment which will free us both – me as well as you – from the last bonds of what is called morality? My friendship for you has laid bonds on me.

**Richard:** Light bonds, apparently.

**Robert:** I acted in the dark, secretly. I will do so no longer. Have you the courage to allow me to act freely?

**Richard:** A duel – between us?

**Robert:** [*with growing excitement*] A battle of both our souls, different as they are, against all that is false in them and in the world. A battle of your soul against the spectre of friendship. All life is a conquest, the victory of human passion over the commandments of cowardice. Will you Richard? Have you the courage? Even if it shatters to atoms the friendship between us, even if it breaks up for ever the last illusion in our own life? There was an eternity before we were born: another will come after we are dead. The blinding instant of passion alone – passion, free, unashamed, irresistible – that is the only gate by which we can escape the misery of what slaves call life. Is not this the language of your own youth that I heard so often from you in this very place where we are sitting now? Have you changed?

**Richard:** [*passes his hand across his brow*] Yes. It is the language of my youth.



**Robert:** [*eagerly, intensely*] Richard, you have driven me up to this point.

She and I have only obeyed your will. You yourself have roused these words in my brain. Your own words. Shall we? Freely? Together?

**Richard:** [*mastering his emotion*] Together no. Fight your part alone. I will not free you. Leave me to fight mine.

<sup>15</sup> James Joyce. *Op. cit.* pp. 346 e 347.

She is the earth, dark, formless, mother, made beautiful by the moonlight night, darkly conscious of her instincts.

<sup>16</sup> James Joyce. *Op. cit.* pp. 250-251.

**Bertha:** Do you not wish to know – about what happened last night?

**Richard:** That I will never know.

**Bertha:** I will tell you if you ask me.

**Richard:** You will tell me. But I will never know. Never in this world.

**Bertha:** [*moving towards him*] I will tell you the truth, Dick, as I always told you. I never lied to you.

**Richard:** [*clenching his hands in the air, passionately*] Yes, yes. The truth! But I will never know, I tell you.

**Bertha:** Why then did you leave me last night?

**Richard:** [*bitterly*] In your hour of need.

**Bertha:** [*threateningly*] You urged me to it. Not because you love me. If you loved me or if you knew what love was you would not have left me. For your own sake you urged me to it..

**Richard:** I did not make myself. I am what I am.

**Bertha:** To have it always to throw against me. To make me humble before you as you always did. To free yourself. [*pointing towards the garden*] With her! And that is your love! Every word you say is false.

**Richard:** [*controlling himself*] It is useless to ask you to listen to me.

**Beatrice:** Listen to you! She is the person for listening. Why would you waste your time with me? Talk to her.

**Richard:** [*nods his head*] I see. You have driven her away from me now as you drove everyone else from my side – every friend I ever had, every human being that ever tried to approach me. You hate her.

**Bertha:** [*warmly*.] No such a thing! I think you have made her unhappy as you have made me and as you made your dead mother unhappy and killed her. Womankiller! That is your name.

<sup>17</sup> James Joyce. *Op. cit.* pp. 265 e 266.

**Richard:** I am wounded, Bertha.

**Bertha:** How wounded, dear? Explain to me what you mean. I will try to understand everything you say. In what way are you wounded?

**Richard:** [*releases his hand and, taking her head between his hands, bends it back and gazes long into her eyes*] I have a deep deep wound of doubt in my soul.

**Bertha:** [*motionless*] Doubt of me?

**Richard:** Yes.

**Bertha:** I am yours. [*in a whisper*] If I died this moment I am yours.

**Richard:** [*still gazing at her and speaking as if to an absent person*] I have wounded my soul for you – a deep wound of doubt which can never be healed. I can never know, never in this world. I do not wish to know or to believe. I do not care. It is not in the darkness of belief that I desire you. But in the restless living wounding doubt. To hold you by no bonds, even of love, to be united with you in body and soul in utter nakedness – for this I longed. And now I am tired for a while, Bertha. My wound tires me.

[*He stretches himself out wearily along the lounge. BERTHA holds his hand still, speaking very softly.*]

**Bertha:** Forget me, Dick. Forget me and love me again as you did the first time. I want my lover: to meet him, to go to him! to give myself to him.

You, Dick. O, my strange wild lover come back to me again!  
[She closes her eyes]

<sup>18</sup> James Joyce. *Op. cit.* p. 245.

**Richard:** [turns over a page] Yes, here we are! A Distinguished Irishman.  
[he begins to read in a rather loud hard voice] Not the least vital of the problems which confront our country is the problem of her attitude towards those of her children who, having left her in her hour of need, have been called back to her now on the eve of her longwaited victory, to her whom in loneliness and exile they have at last learned to love. In exile, we have said, but here we must distinguish. There is an economic and there is a spiritual exile. There are those who left her to seek the bread by which men live and there are others, nay, her most favoured children, who left her to seek in other lands that food of the spirit by which a nation of human beings is sustained in life. Those who recall the intellectual life of Dublin a decade since will have many memories of Mr Rowan. Something of that fierce indignation which lacerates the heart...

<sup>19</sup> Williams, Raymond. "Exiles" in *James Joyce: New Perspectives*. Edited by Colin MacCabe. Harvester Wheatsheaf. p. 109.

<sup>20</sup> Ezra Pound. *Op. cit.* p. 135.

<sup>21</sup> Joyce, James. *Op. cit.* p. 244.

**Richard:** I assure you. The isle is full of noises. Yours also. Otherwise I could not see you, it said. And her voice. And his voice. But, I assure you they are all demons. I made the sign of the cross upside down and that silenced them.

<sup>22</sup> *ibidem.* p. 120.

**Richard:** Why? For many reasons. To give Archie lessons. We have known one another so many years, from childhood, Robert, you and I – haven't

we? You have always been interested in me. Before I went away and while I was away. Then our letters to each other. About my book. Now it is published. I am here again. Perhaps you feel that some new thing is gathering in my brain. Perhaps you feel you should know it. Is that the reason?

**Beatrice:** No.

**Richard:** Why then?

**Beatrice:** Otherwise I could not see you.

<sup>23</sup> James Joyce. *Op. cit.* p. 139.

**Robert:** [*moves his hand slowly past his eyes.*] You passed. The avenue was dim with dusk light. I could see the dark green masses of the trees. And you passed beyond them. You were like the moon.

**Bertha:** [*laughs*] Why like the moon?

**Robert:** In that dress, with your slim body, walking with little even steps. I saw the moon passing in the dusk till you passed and left my sight.

Hélio de Mello Filho é tradutor.